

法政大学学術機関リポジトリ  
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

## 「怒れる若者」の時代再考

著者	大沢 暁
出版者	法政大学国際文化学部
雑誌名	異文化．論文編
巻	11
ページ	39-72
発行年	2010-04-01
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/5144">http://hdl.handle.net/10114/5144</a>

# 「怒れる若者」の時代再考

大沢 暁

OSAWA Satoru

1956年5月8日、『怒りをこめてふりかえれ』がロイヤルコート劇場で初演され、その後3週間を待たず、5月26日、『アウトサイダー』がゴランツ社から出版された。著名な文芸評論家シリル・コナリは、5月27日付の『サンデータイムズ』紙で、『アウトサイダー』を「彼は24歳の若者で、私のこれまで長い間にわたる読書経験のうちで最も特筆すべき処女作のひとつ」<sup>(注1)</sup>と絶賛し、著者のコリン・ウィルソンは一躍時の人となり、本はベストセラーとなった。一方、『怒りをこめてふりかえれ』についていえば、初演から観客が劇場へ押し寄せたわけではない。5月13日付の『オブザーバー』紙において、気鋭の劇評家ケネス・タイナンが「『怒りをこめてふりかえれ』は、「ワンルームのアパートで暮らし、日曜版の新聞を“キザな”(posh)と“やわな”(wet)に二分類する上流階級的でないインテリに着目しつつ、戦後の若者をありのままの姿で登場させる。これを行っただけでも注目すべきことである。これを第一作目で行ったことはちょっとした奇跡である。」<sup>(注2)</sup>と激賞したにもかかわらず、当初、客の入りは半分ほどであった。このなかには途中で席を立つ観客がかなりいた。しかし、期せずして、『アウトサイダー』が出版されると、既成の概念を打ち破る二人の作家の出現はマスコミの注目するところとなり、6月

1日、『オブザーバー』紙は二人の顔写真入りで特集を組んだ。さらに、10月16日、500万人近くの視聴者を擁するBBCが25分に短縮して舞台をテレビ放送し、次いで、11月28日、民放のグラナダ・テレビが全3幕を通してテレビ放送すると、今まで演劇とは無縁であった若者たちが『怒りをこめてふりかえれ』を見るため、ロイヤルコート劇場に押し寄せた。ここに至って、中産階級・知識人の読者層をねらった新聞・雑誌（「キザな」と形容された日曜版の新聞『サンデータイムズ』紙と『オブザーバー』紙とを含む）のほか、一般大衆を読者層とするタブロイド紙がオズボーンとウィルソンを取り上げ、「怒れる若者」ブームに火がついたのである。

「怒れる若者」という名称の生みの親は、ロイヤルコート劇場の広報担当ジョージ・フィアロンであるといわれる。彼は『怒りをこめてふりかえれ』が嫌いで、オズボーンに向かって、「お前は怒れる若者だと思ふよ」と評し、これが広まった。この名称が流行語となると、年をさかのぼって、イギリス社会にまん延する時代遅れの価値観を批判した『急いで下りろ』のジョン・ウェインと『ラッキー・ジム』のキングズレー・エイミスも「怒れる若者」に含まれるようになった。さらに、1957年、ジョン・ブレインの『頂上の部屋』が出版され、ベストセラーとなり、1年間のイギリス国内における売上は約35,000部となった。また、翌1958年に映画化され、イギリス映画の「新しい波」の先駆となったうえ、本も世界中で20万部売れた。さらに、1958年、アラン・シリトーの『土曜の夜と日曜の朝』、1959年、『長距離ランナーの孤独』が出版される。ところが、シリトーは他の「怒れる若者」たちほどのセンセーションを引き起こさなかった。なぜ大きな評判とならなかったか、その理由は後ほど触れるとして、『土曜の夜と日曜の朝』は、1960年10月26日、アーサー・シートン役にアルバート・フィニーを起用して映画化・上映され、大ヒットとなった。製作所は、その設立にオズボーンがかかわったウッドフォール映

画である。映画の封切りに合わせて、パンブックスがペーパーバック版を15万部用意し、売り上げは25万部を予想した<sup>(注3)</sup>。

さて、「怒れる若者」に関する研究についていえば、早くも1958年、「怒れる若者」現象を受け、最初の本、Kenneth Allsop の *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the 1950s* が出版される。アルソップの本は、「怒れる若者」と同時代を生きた人間が書いた記録として価値があるばかりでなく、鋭い指摘も散見される。一方、1958年に出版されたという点で、「怒れる若者」の出現をそれほど重要でない、単なる一過性の現象とみなす根拠にもなった。「怒れる若者」現象の短命さについては、すでにヒュイスンが指摘しつつ、その文化的意義も認めている。「“怒れる若者”は合成体であり、作家たちの集合としての一派というより一人の人格として論じるのが正しい。結局、人格だから世間の注目を集めたわけである。……1956年は相反する力が一点に集約することによって生み出された一種の爆発であった。爆発の後、破片は相反する方向へ飛び散る。」結論として、「1956年以後の大きな文化的な方向転換は……1960年代におけるより根源的な変革への道を拓いた」と述べて、50年代のもうひとつの文学運動「ムーヴメント」とともに、「怒れる若者」を60年代の文化的革命の先駆けというとらえ方をしている<sup>(注4)</sup>。また、リチーは「怒れる若者」に対してさらに手厳しい見解をとり、アルソップの本は『怒りの10年』より『怒りの18ヶ月』とした方が年代的により正確な題名となったであろう。彼が著作に着手したのは1957年秋であり、それはそのころまでには「怒れる若者」の成果を要約できると判断していたことを示すからだ、と述べている。彼は「ムーヴメント」と「怒れる若者」に関する文献を精査した後、「ムーヴメント」をひとつの文学運動としてとらえることはそれなりに意味があるが、「怒れる若者」については、「その名称はおろか作家たちを結びつけるために考え出されたすべての概念もまったく「当の「怒れる若者」とみなされ

た作家たちによって] 是認されなかったことはあきらかだ」[括弧内は筆者]と述べ、「“怒れる若者”はメディアによってでっち上げられた」<sup>(注5)</sup>と結論づけている。カーペンターはリチーの発言を曲解し、作家たちが自分たちを「怒れる若者」とみなされることに拒否反応を示したことを述べているのに、リチー自身がその名称はおろか作家たちを結びつけるために考え出されたすべての概念そのものを否定しているように解釈している。そして、結論はヒュイスンと同じようであるが、その歴史的意義を下げて、「怒れる若者」を「自分たちが置かれた社会の陳腐で保守的な道徳観を打倒しようとした、60年代の風刺家たちの前座」<sup>(注6)</sup>と見なしている。「怒れる若者」の数少なくなった生き残りのひとりであるコリン・ウィルスンは、カーペンターが「怒れる若者」は真剣に議論するに値せず、50年代の喜劇の一コマであるとして退けたことに反論して、2007年、『怒りの年』を世に送り出した<sup>(注7)</sup>。その主張は50年代の「怒れる若者」があつてこそ60年代の様々な文化運動につながるというものである。筆者は基本的にウィルスンの意見に賛成するが、1950年代を文化の大きな分水嶺と考える視点から「怒れる若者」をとらえてみたい。

1978年、すでに1960年代の熱狂が覚めたところで、ピーター・ルイスは「つい最近にいたるまで、1950年代はださい人々が主流を占めた、退屈な10年として退けられてきたようだ一身の毛のよだつ50年代、ないしは、体制的な50年代、後に続く60年代とくらべると、ずっと斬新でもなく向こう見ずでもない。いまや50年代をもっと好意的にみられる」<sup>(注8)</sup>と述べたが、50年代の再評価にはいたらなかった。このところ、ハルバースタムの『ザ・フィフティーズ』などが出て、1950年代の見直しがはじまったが、いまだ60年代の影に隠れ、50年代は地味な存在である。しかし、50年代こそ、人類の文化の新しい局面を画する時代の幕開けといえよう。

「みなさん、お聞きください。これが古い時代と新しい時代を永遠に分かつ音です。」これは、1957年10月5日土曜日、アメリカNBC放送局のアナウンサーがソ連の人工衛星スプートニクが発する信号を放送したときの声である。この言葉は10月28日号の『週刊朝日』によっても引用された。1950年代を文化の分水嶺と考える根拠のひとつとしてスプートニクの打ち上げが挙げられる。それは宇宙時代の幕開けを告げるものであり、人類の歴史におけるひとつの分岐点であった。「技術の改善は偶然に起こるのではない。それは高度に組織された科学的・技術的な知識と手腕への投資の結果である。しかし、われわれは、軍事的必要というような口実でもなければ、この種の投資を大きくするための組織的な努力はほとんどしていない」<sup>(注9)</sup>とガルブレイスは述べているように、スプートニクもその例外ではない。スプートニクは、核弾頭を搭載した大陸間弾道ミサイルを開発する際の副産物であったため、1957年10月4日に打ち上げられた当初、設計主任のセルゲイ・コロリョフのもと、スプートニクにたずさわったすべての医術者、物理学者、科学者、数学者、および軍人は数千人に及んだが、ニキータ・フルシチョフ第一書記ほかのソ連首脳を含め、ミサイル開発が主目的であったので、打ち上げの歴史的意義を実感していなかった。フルシチョフ第一書記の息子セルゲイは当時を振り返り、「コロリョフの部下、政府関係者、フルシチョフ、そしてわたし自信も含め、わたしたちみんなが打ち上げをソ連の経済と科学とが順調に発展していることを示す業積がたんにもう一つ加わったに過ぎないと考えていた」と術懐している。また、50年後、ロケット開発副主任であったボリス・チュルトクは「その瞬間わたしたちはわたしたちがしたことを十分理解できないでいた」と回想し、「世界中が騒然となった時、後を追うように、わたしたちがしたことには頂天になった。4、5日後になって初めて、それが文明の歴史におけるひとつの分岐点であることを実感した。」<sup>(注10)</sup>当初西欧諸国の人々も同様で、「市民は

新たな時代が始まったと漠然と感じてはいるものの、それよりもフットボールやアジア型インフルエンザのほうに関心があるようだ」と『ニューズウィーク』誌は報じた。しかし、西側諸国のマス・メディアは、スプートニクを大ニュースとして取り上げた。『ニューヨーク・タイムズ』紙は、「ソ連、人工衛星を宇宙に発射」と、派手に6段抜きの大見出しで、「文明のターニングポイント」と報じた。スプートニクは、人類の歴史における画期的事件だったのであり、アメリカのCBS放送局のエリック・セヴァライドは、人類はついに「始原のぬかるみから脱し、地球の境界を突き破った」<sup>(注11)</sup>と語った。

ソヴィエト連邦とアメリカ合衆国とが宇宙開発を競っていた1957年、アーサー・C・クラークは『天の向こう側』という題名のSF短編集を世に出す。そのなかの一編として「90億の神の名」という作品が収められている。最新鋭のIBMコンピュータを使い、たった9文字のラマ字のアルファベットで90億の神の名を書こうと企てる不思議なラマ僧たちの話である。僧たちはすでに3世紀あまりをこの作業に費やしている。手作業で筆記し続けるのなら、完成まで1万5000年ほど要するという。しかし、コンピュータなら100日、3ヶ月でやってのけられる。それでは、作業の目的は何だったのか。ラマ僧たちは、神の名をすっかり書き並べてしまえば一僧たちの勘定では90億ほどあるが一神の目的は達せられる。人類は創造された目的を終えて、存在の理由を失う、と信じている。実際、どうなったのかといえば、3ヶ月におよぶ作業を終え、ラマ僧院に雇われていた2人のIBM技師は小馬にまたがって山を下る。鞍の上から振り返ると、頭上では、星々が音もなく消えかけていたのであった<sup>(注12)</sup>。この短編は世界の終末の寓話であるが、時代の変化を鋭敏にとらえている。ソ連に先を越されたという屈辱感アメリカを宇宙開発に駆り立て、衛星放送、コンピュータ、情報ネットワークなどの科学工業技術の実現に道を拓くのである。

マーシャル・マクルーハンによれば、人類の歴史とは人間の能力を技術によって拡張する行為の連続である。そして、こういう行為のひとつひとつは、われわれの環境やわれわれの考え方、感じ方、価値判断に、根本的な変化を起こさせる<sup>(注13)</sup>。人類の歴史にとって大きな転換点は文字の発明である。「西欧の人間は“文字文化”すなわち“読み書き”(literacy)の技術により反応と切り離されたところで行為をなす力を獲得した。」つまり、自分の手や足や目などの身体の延長である機械を発明し、対象に巻きこまれなくて、対象に作用する力を伸ばした。それはまた手や足や目の延長であるので、人間自身を細分化することでもあった。「西欧世界は、3000年にわたり、機械化し細分化する科学技術を用いて“外爆発”(explosion)を続けてきたが、それを終えたいま、“内爆発”(implosion)を起こしている。機械の時代に、われわれはその身体を空間に拡張していた。現在、1世紀以上にわたる電気技術を経たあと、われわれはその中枢神経組織自体を地球規模で拡張してしまっていて、わが地球にかんするかぎり、空間も時間もなくなってしまった。急速に、われわれは人間拡張の最終相に近づく。それは人間意識の技術的なシミュレーションであって、そうになると、認識という創造的なプロセスも集合的、集团的に人間社会全体に拡張される。さまざまなメディアによって、ほぼ、われわれの感覚と神経とをすでに拡張してしまっているとおりでである。」「外爆発」から「内爆発」への移行をマクルーハン自身が用いているIBMのたとえで説明すれば、機械の時代とはIBMが事務用品あるいは事務機器の製造を行っていた時代のことであり、電気の時代とはIBMが「事務用品あるいは事務機器の製造をしているのではなく、情報の加工をしていることに気づいた」とき、すなわち、ソフト・ウェアの重要性を認識したとき以降のことである。マクルーハンが、文字の発明につぐ人類の歴史の転換点として、西洋世界が機械の時代から電気の時代へと移行したことを指摘しているわけである。それでは、いつごろ移



行したのであろうか。彼は、1957年7月7日付の『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載されたジェイムズ・レストンの記事を引用する。「ある保険指導員が今週報告したところによると、小さなネズミがたぶんテレビを見ていたのであろうか、小さな女の子とペットの大きなネコに襲いかかったというのだ。……ネズミもネコも生命に別状はなかったが、この出来事はなにかが変わりつつあることを思い出させるものとしてここに記しておく。」<sup>(注14)</sup>

地球がひとつの村であることを告げたのもマクルーハンである。「3000年にわたり専門が外爆発を起こし、身体の技術的拡張を続けるなかで分化と疎外が増大してきたが、そのあとでわれわれの世界は、劇的逆転によって圧縮されてしまった。地球は電気のために縮小して、もはや村以外のなにものでもなくなってしまった。電気のスピードがあらゆる社会的および政治的作用を一瞬にして結合してしまうために、人間の責任の自覚を極度に高めてしまった。ほかならぬこの内爆発の要因が、黒人、ティーンエイジャー、その他のグループの立場を変えるのである。それらの者たちはもはや封じこめる（連想に制限のある政治的な意味で用いる）ことができない。いまやその連中がわれわれの生に巻きこまれているのは、われわれがその連中の生に巻きこまれているのと同じだ。それは電気メディアのせいである。」<sup>(注15)</sup>

地球は電気—交通機関の発達と高速化を付け加えねばなるまい—のために縮小して、村のようなひとつの共同体となってしまった。電気と交通機関のスピードがあらゆる社会的および政治的営為を一瞬にして結合してしまうために、人間の責任の自覚を極度に高めてしまった例をあげれば、1968年、地球の周回軌道を離れ、月の周回飛行に向かうアポロ8号が遠く離れた宇宙空間から見た地球の映像であろう。それはテレビ中継され、筆者を含む世界中の人々が外部の世界から見下ろした地球の姿を初めて見た。クラークが短編「天の向こう側」で「かくして、わたしは地球に別れを告げたのである。父は、わたしが掌で

隠すことのできるあの惑星の上で眠っている」<sup>(注16)</sup>と描いた光景をアポロ8号の宇宙飛行士ジェームズ・ラヴェルは実際に見たのである。ラヴェルは、「私が知っているすべてのもの——私の人生、私が愛したもの、海——それらすべての世界が、いま私の親指の後ろに隠れてしまう」と語った。その時、人々は地球が壊れやすい小さな惑星にすぎないこと、地球がひとつの村であること、地球環境のたいせつさを実感した。最後の月面着陸を成功させたアポロ17号の宇宙飛行士ユージン・サーナンは「我々は月を探索しに行ったのだが、実際には地球を発見することになった」と述懐した。付言すると、『土曜の夜と日曜の朝』において、父と連れだって工場に向かう間、四方山話のひとつとして、アーサー・シートンは「5年以内に月へ行くであろう」(p. 29)と報じた新聞記事を読んだと、冷めた声で父に語る。

宇宙開発とそれに伴う科学工業技術の進歩、さらにメディアの発展と、一方的に1950年代の重要性を強調し過ぎたようである。ここで、消費社会の進展というテーマもからめて、改めて文化の転換点について考えてみたい。

2007年夏に顕在化したアメリカのサブプライムローン問題に端を発する金融危機は津波のように全世界を襲い、1929年の大恐慌以来の危機といわれ、現在も危機は続いている。大恐慌の年、1929年も有力な時代の区切り目となる候補であろう。リオ・ローヴァンタールは、「転換点は、商品をどう生産するかよりどう消費するかが問題となり、また一般大衆が資本主義の恣意性と渾沌とを肝に銘じた1929年の恐慌であった」<sup>(注17)</sup>と述べている。ローヴァンタールは、250万部から300万部の発行部数を誇った二つの週刊誌『コリアズ』誌(1888～1957年刊行)と『サタデーイーヴニング・ポスト』誌(同1821～1969年)に掲載された伝記的な記事を抽出し、1901年と1940年から1941年にかけての年とを比べてみた。その結果わかったことは、40

年の歳月を経て、企業家や専門家や政治的指導者に関する記事の割合が減る一方で、芸能人に関する記事が50%増加したことであった。さらに芸能人の内訳をみると、1901年においては、オペラ歌手、彫刻家、ピアニストなど、「堅い」芸術家が芸能人として取り上げられたのに対し、1941年に登場するのは、映画俳優や野球選手の類である。また、1941年における「堅い」偉人はそれほど堅いわけではない。1941年の企業家や政治家は奇人・変人の類であり、1901年におけるような真の強力な指導者ではない。ローヴァンタールは、1901年の『サタデーイーヴニング・ポスト』誌に掲載された偉人を「生産の偶像」と呼び、後代の偉人を「消費の偶像」と呼んだ。

ローヴァンタールによれば、『サタデーイーヴニング・ポスト』誌に伝記が掲載された後代の偉人は、個人的な能力が並はずれていたからではなく、幸運をつかんだ結果成功を収めたという。成功を収めるか否かは、人より才能に恵まれるとか精力的であるためではなく、幸運のくじを引いたかどうかにかかっている。このような事態が一般読者に及ぼす効果は二通りあり、ひとつはだれに対しても希望をもたせること—自分も当たりくじを引くかもしれない、もうひとつは努力とか野心が無益であること—偶然であるなら、なぜ頑張る必要があるのか。ローヴァンタールはマス・カルチャーに悲観的な立場をとっているので、「堅い」芸術家と芸能人とを対立させるあまり、両者に共通点があることを忘れている。たとえば、映画俳優や野球選手は才能に恵まれた人であり、そして才能に恵まれたことは偶然かもしれないが、その才能を努力で磨きをかけて大成したことを見落としている。

ローヴァンタールの視点に死角はあるものの、参考になるのは、マス・カルチャーとアメリカの経済的發展とを関連させた点である。彼は、1920年代まで「生産の偶像」が支配的であったのに、大恐慌を転換点にして「消費の偶像」に取って代わられたという。

ローヴァンタールは、マス・メディアに登場する人物像を比較して、

経済がその力点を生産から消費へ移行させた年を 1929 年とするのであるが、消費そのものが大衆化するのには、第二次世界大戦と朝鮮戦争を経た、1950 年代後半のことである。1956 年、低開発国（「発展途上国」という言葉が使われる以前の用語）に対する経済援助にかんする論文のなかではあるが、アメリカの経済学者ベッカーマンは「アメリカ経済のように、暇であることがほとんど不道德とされるような経済においては、生産能力を吸収するに足るだけの・・・十分な欲望をどうしてつくり出すかという問題が、近い将来に慢性的な問題となるかもしれない。このような状況にあつては、経済学者は人目を忍ぶ存在となりかかっている。」<sup>(注 18)</sup>と述べ、高度消費社会の到来を予見した。昔は経済にとって生産が第一の関心事であつた。ところが、生産力がつくと、今度は、生産された物に対する需要をつくり出すことに関心が移つた。<sup>(注 19)</sup>いいかえると、以前は消費者の需要にこたえるため、財が生産された。いまでは、まず財をつくり、それから消費者、つまり市場つくりを考えるようになった。ここに経済の関心が生産から消費へと逆転したのである。その際注目すべきことは、消費需要を生み出す源泉のうちで最も重要なのは、製品をつくる側の広告と宣伝術であるという点である。

1950 年代を「豊穰と過剰の時代」<sup>(注 20)</sup>と表現するのは消費最先進国であるアメリカには当てはまっても、戦後も耐乏生活が長く続いたイギリスには当てはまらないと反論されるかもしれない。アメリカほどではないにしろ、そしてインフレーションに悩まされたとはいえ、イギリスもゆたかな社会となりつつあつた。週給をみると、1950 年の 148.1 ポンドから 1960 年の 286.5 ポンドへ、テレビの台数は 42,400 台から 151,400 台へ、新車の登録台数は 11,117 台から 67,218 台になっている。<sup>(注 21)</sup>1957 年、マクミラン首相は、「われわれの国民がこれほどいい暮らしをしたことはなかった。国中を回ってごらんさい、産業都市に行つてごらんさい、農家へ行つてごらんさい、そうすれ

ば、これまでの私の人生で、いや、実際この国の歴史を通して見たことがないほどの繁栄状況をご覧になれるでしょう」<sup>(注22)</sup>と宣言した。この年は消費者雑誌『どれを』(*Which*)の創刊を見た年でもある。ちなみに、日本に目を転ずると、1956年、経済企画庁が発表した「年次経済報告書」(いわゆる経済白書)は「もはや“戦後”ではない」と結び、この言葉は流行した。

マルクス主義の経済学者エルネスト・マンデルは、資本主義的生産様式の三つの発展局面として、ウォータールーから普仏戦争の終局時、セダンにおいてナポレオン三世が捕えられるまでのイギリス自由競争資本主義(市場資本主義)、世界大戦以前と両大戦間の帝国主義(独占資本主義)、そして現代の後期資本主義(世界資本主義)を提唱する。そして、これらの生産様式がもたらしたエネルギー技術の根底的変革として、1848年以来の蒸気機関によって運転される原動機の機械による生産(第一次技術革命の時期)、19世紀の90年代以来の電動機および内燃機関による機械的生産(第二次技術革命の時期)、20世紀の40年代以降の電子装置および核エネルギー装置による機械的生産(第三次技術革命の時期)を対応させる。フレドリック・ジェイムスは、この資本主義生産様式の三つの発展局面に、文化の様式としてリアリズム、モダニズム、ポストモダニズムを対応させる。マンデルは第三次技術革命の時期を「北アメリカでは1940年ごろにはじまり、他の帝国主義諸国では1945年から1948年ごろにかけてはじまる」とするのであるが、「1954年のアメリカ経済の私的部門における電子情報処理機械利用の定着とともに、後期資本主義の特徴を与える技術革新の促進、技術的超過利潤追求の分野が、全生産部門ではないとしても多くの生産部門に開けてくる。ついでに言えば、この年は同時に第二次世界大戦後の本来の復興期の終焉と、第三次技術革命によって規定される好景気の始まりの時期として特徴づけることができる」<sup>(注23)</sup>とも述べており、ジェイムスはその時期を10年遅らせて

一筆者もいままで述べてきた理由からこの考えに賛成である、「ポストモダニズム、あるいは後期資本主義の文化論理」の冒頭において以下のように述べている。

ポストモダニズムが存在するかどうかは、一般的に 1950 年代終わりあるいは 1960 年代初めにまで遡れる、ある根元的な断絶、「断層」があるという仮説にかかっている。断絶という言葉自体が示すように、それは 100 年に及んだモダンな動向の翳りあるいは消滅と（または、イデオロギー上のあるいは審美上の観点からモダンな動向を否定することと）多分にかかわる。かくして、絵画における抽象的な表現主義、哲学における実存主義、小説における最終的な描出形態、草創期の偉大な監督の映画、また詩におけるモダニスト派など、これらはすべて盛期モダニストの衝動が最終的に途方もない形で開花したもの、そしてそのような衝動はそれらとともに費消され使い尽された、と現在では見られている。その後続くものを列挙すると、それらは経験的であると同時に混沌としており、かつ異種混淆でもある。<sup>(注 24)</sup>

以下、その後続くものとしてアンディ・ウォホールとポップ・アートから始まりテキスト性あるいはエクリチュールという新しい美的価値観に基づいた、驚天動地の新種の文芸批評にいたるまでを列挙し、それらは盛期モダニストが要請した様式の革新に匹敵する変化、過去との断絶をもたらしたかどうかを問題にする。ジェイムスンはその後に続くものが断絶を示唆すると考え、平板性、深みのなさ、新種の表層性、間テキスト性など、その特徴を分析して行くわけであるが、ここではより一般化して、以下のように図式化する<sup>(注 25)</sup>。

モダン：大きな物語・統合・統一・同一化・単一性・真面目・オリジ

ナル・生産・産業・理性・西洋・男性

ポストモダン：小さな物語・分裂・多様・差異化・異種混濁性・遊び・  
コピー・消費・情報・感覚・非西洋・女性

ただし、付言したいことは、上の図式はモダンとポストモダンとを対比させたものであって、ポストモダンは何でもあり時代であるので、そのなかにはモダンの特徴も含まれる点である。ポストモダニズムという言葉は、リオタールの『ポストモダンの条件』（1979年）以後、一般に使用されるようになった。ポストモダンの条件とは、西欧社会における知の地位が危機に陥ったことである。それまで個々の事象を束ね、説明してきた概念枠であるマルクス主義、自由主義、キリスト教などの「大きな物語」が失墜し、個々の事象を説明するのに有効でなくなった。統一の原理が機能不全に陥り、それまで周辺部にあって声にならなかった声（非西洋・女性など）が「小さな物語」となって一斉に鳴り響き始めたのである。

ポストモダンの特徴のなかで注目したいのは「遊び」である。なぜなら、「モダニズムは、次第に勢力を拡大し、すべてを飲み込みつつある大衆文化を排除する戦略、あるいは大衆文化に染まることへの不安を介して、みずからを律してきた」<sup>(注26)</sup> からである。1970年、アメリカ文学の置かれた状況を総括する文章のなかで、レスリー・フィードラーは、「1960年代末におけるアメリカ文学の状況について語ることは、実際困難であり、ほとんど不可能である。なぜなら、この時点で、文芸評論家が批評をする際用いる言葉がその時代に格別な味わい、あるいはその時代に本質的に備わった躍動感をもたらしした芸術家たちの最上の作品を語るのに不適切だからである」、と述べている。文芸評論家が手持ちにしていた批評の用語が古臭くなり、当代の作家を批評するうえで、使いものにならなくなった。いいかえれば、文芸評論家たちはいまだモダニズムの時代感覚で作品を評価しており、ポストモ

ダンの現代に遅れをとっている、というのである。「現在生きているほとんどすべての読者と作家は、それを表現する適切な言葉がイギリス英語でもアメリカ英語でも見当たらないのであるが、ある事実に気づいている。わたしたちは生きており、20年間生きてきて、モダニズムの断末魔とポストモダニズムの産みの苦しみを経て、1955年以来その事実をととても強く意識してきた。それは（感性と形式における究極の進歩を体現し、それ以後、斬新性は不可能となったとうそぶき、）不遜にも自らに「モダン」という名前を冠した文学が、その得意の絶頂は第一次世界大戦の直前から第二次世界大戦の直後まで続いたのであるが、死んだ、いいかえると、現実ではなく歴史となってしまった、ということだ。小説の分野では、これはブルースト、マン、そしてジョイスの時代が過ぎたことを意味する。同様に、韻文においても、T・S・エリオット、ポウル・バレリー、モンターレ、そしてセフエリスの時代が終わったことを意味する。」<sup>(注27)</sup>

マクルーハンは「内爆発」の時代を迎え、印刷された書物はなくなるかもしれないと推測したが、フィードラーはより効率的な新しいコミュニケーションの手段が発明されたからといって、古いものが消え去るわけではないという<sup>(注28)</sup>。そうではなく、印刷された書物は、小説を含めてさまざまな形態があるが、それらありとあらゆる形態において、根本的な、機能上の変化を遂げている。たとえば、講義を例にとると、活版印刷の発明により時代遅れとなってしまったと思われるが、老朽化後5世紀を経ても盛んである。おそらく、IT機器の発明後も生き残るであろう。ただし、機能的に時代遅れとなってしまった以上、ただではすまされない。相対的により真面目でなくなり、不真面目になる必要がある。つまり、エンターテインメントの形態をとる必要がある。実際、一般的にいて、ある情報伝達の媒体がコミュニケーションのための必須の、あるいは主たる手段でなくなると、その媒体はエンターテインメントと感じられるようになるといえる。ラ



ジオを例にとると、それがテレビにとって代われ、コミュニケーションの主たる手段でなくなると、ラジオから高尚な解説者やもったいぶった脚色家が消えた。このようにして、「真面目な」講義が15世紀の活版印刷術の発明により時代遅れとなり、また、「真面目な」教会が18、19世紀の小説の勃興により時代遅れとなったように一聖書に代わり小説がいかに生きるべきかを人々に説くようになったからである、「真面目な」小説と「真面目な」批評とは20世紀の工業技術により時代遅れとなった。情報伝達の媒体がコミュニケーションの主たる手段でなくなると、その媒体にエンターテインメントの要素が求められるわけであるから、時代遅れとなった小説は反芸術かつ反真面目なものとなる。つまり、文学はマス・メディア化する。そして、1956年、文学とマス・メディアとの結合を示す象徴的な事件が起こる。6月29日、アーサー・ミラーとマリリン・モンローは結婚した。したがって、「1950年代をマリリン・モンローとアーサー・ミラーとの固いきずなの並列で要約できるかもしれない。多くの文化的な最前線の囲いが切り裂かれ、それぞれの階級がもつ様々な態度や趣味がほんの10年前であれば不可能であった仕方で混ざり合い、交雑した。」<sup>(注29)</sup>

1950年代のイギリスに目を転じると、文芸評論家たちがいまだモダニズムの時代感覚で作品を評価していた点は同じであった。ほぼ同時に三人の新人による3つの小説—ジョン・ウェイン『急いで下りろ』(1953年)、キングズレー・エイミス『ラッキー・ジム』(1954年)、アイリス・マードック『網のなか』(1954年)—が出版されたとき、文学界はそれなりの反応を示した。反モダニズムの作家・評論家である大家J.B.プリーストリは「いまや新しいイギリス小説が台頭している」と宣言し、3人の作家が類似した主人公を創造したのは共通の綱領があったわけではなく、「時代精神が作用している」と解説した<sup>(注30)</sup>。しかし、1956年4月14日付の『ニューステイツマン』誌に掲

載されたハップンストールが50年代前半を総括した記事を見ると、50年代は専業作家・評論家が異様に希少な時代で、その経済的な理由はヒトラーとの戦争以前に活躍した者たちが甘い汁を吸ってしまっているため、文筆以外の所得源が必要だからであろうという。そして「ウェイン氏とエイミス氏とは定番作家となりそうもない。仮にそれぞれ二人の作品が評価され、さらに二人が一派の長となるとしたら、それは60年代になってからであろう。わたしはそうなることを望む。」<sup>(注31)</sup>と結んでいる。これは当時のイギリス文壇をかなり客観的に観察した状況報告と思える。ただし、60年代を待たず、先にも記したように、その数ヶ月後、オズボーンとウィルソンの出現を契機に、「怒れる若者」の一員として、ウェインとエイミスは時の人の仲間入りをし、ここで論じるテーマではないが、「怒れる若者」とほぼ同時に進出した文学運動「ムーヴメント」の中心となる。

ジョン・ウェインの功績は新しい文学運動の産婆役をつとめた点にある。ペンギンブックスが直近の文学の動向を紹介する *New Writing* 誌を廃刊としたとき、BBC が援助の手をさしのべ、雑誌をまるごとラジオ放送化する企画を立てた。名称を *New Soundings* に変更し、電波放送を媒体とした世界ではじめての文芸雑誌として、1952年1月9日に第1回目の番組が放送された。企画は当たり、1年後、再度名称を *First Reading* と変更する。ここで登場するのがウェインで、彼の詩が *New Soundings* で取り上げられたのが縁であった。彼は編集を任せられ、1953年4月26日、最初の放送を行うことになる。ウェインは編集の仕事が「すでに名声を確立した作家をやんわりと一方に押しやって、新人に、しかもどのような試みがなされるべきなのかに関する見解をわたしとほぼ同じくする人たちに番を提供するチャンス」<sup>(注32)</sup> であると考え、そのチャンスをものにした。(その結果が後に「ムーヴメント」として知られるようになった文学運動の誕生にもつながる。)『ニューステイツマン』誌に掲載した文章において、ウェ

インは最初の放送について説明しつつ、「20 世紀の半ばに至ったいま、われわれは過去を振り返るとともに未来もみつめなければならない。振り返れば、われわれはフロンティア拡大の時代を過ごしたことを知る。しばしばあてずっぽうで、時に自分で設計、制作した装備を武器に、大胆な開拓者は未知の領域に分け入り、そこになにがしかの足跡を残した……。しかしながら、拡張の時代の後には整理統合の時代がこなければならない……。もはや“さらにどれほど遠くまで邁進できるのか”が問題なのではない。問題は“むしろ、ここまで到達したいま、われわれはどうするのか”」<sup>(注 33)</sup> なのだと主張した。モダニズムからポストモダンへ舵をきったのである。その最初の作品が『急いで下りろ』であり『ラッキー・ジム』であった。

キングズレー・エイミスの『ラッキー・ジム』は遊びの精神に溢れた、ポストモダンの傑作である。『ラッキー・ジム』の執筆中、エイミスはしばしば大学以来の友人フィリップ・ラーキンの助言を求めた。それは『荒地』執筆におけるエリオットとパウンドの関係を思い起こさせる。エイミスは『ラッキー・ジム』の目的は「おもしろおかしいこと」(funny) と考え、ラーキンはエイミスを「文壇で最もおもしろおかしい作家である」<sup>(注 34)</sup> と信じていたので、二人の見解は一致し、彼はエイミスのエンターテイナーとしての才能をできるかぎり引き出そうとした。おもしろおかしさはエイミスの最大の特徴であるが、誤解による反感も招いた。1955 年、『ラッキー・ジム』はサマセット・モーム賞を受賞する。ところが、当のモームは受賞作を嫌い、主人公のジェイムズ・ディクソンは政府の補助金で大学に進学したホワイトカラー(戦後、このタイプの学生が5万人から8万3千人と急増し、議論となった)、いわば新型の労働者を代表する人物であり、「慈善、親切、寛大さは彼らが見下す徳である。彼らはくずである」<sup>(注 35)</sup> と切り捨てた。モームはディクソンの反主人公的側面しか見ていないので、結局、彼の本質を理解することができなかったように思う。ディクソンは、地

方大学の任期付き教員であるため、安定した専任の地位を得ようと、状況に合わせていろいろな顔を使い分ける人間である。伝記的な説明を行うと、彼が多様な顔をもつにいたった直接の原因は、ラーキンが「もっと“顔”を入れようじゃないか、わかるだろ、イデイス・シトウェル顔、などだ」<sup>(注36)</sup>とエイミスに助言したからである。ポストモダンの視点から解釈すると、岡本裕一郎は、プレモダン - モダン - ポストモダンという時代の三分法を提案して、「プレモダンの段階は“十人一色”の時代である。十人は超越的な一つの色によって支配され、共通の色に染め上げられる。それに対して、モダンの段階は“十人十色”の時代であり、一人一人の個人がそれぞれ異なる色を選択する。それは各人の個性であったり、趣味であったりするだろう。それに対して、ポストモダンは“一人十色”の時代であり、一人がさまざまな色をもっている。カメレオンのように状況に応じて色合いが変化し、その人特有の色は存在しない。」<sup>(注37)</sup>と述べているので、「一人十色」が当てはまる。顔の表情をつくりかえる描写が最初にみられる、滅茶苦茶な運転をするウェルシの車の助手席にすわり、思わず目を閉じていた場面、「ウェルシからは見えない側の顔の半面でありとあらゆる表情を、あらかじめ彼の感情を放出するのに役立つであろうあらゆる表情を作りながら、ディクソンは目を開けた」(p. 13)から最後の恋人と就職先の二重の争奪戦でウェルシの長男バートランドに勝ちをおさめた場面、「彼のつくるすべての顔が怒りあるいは嫌悪を表現する向きに造作されていることを残念に思った。本当に浮かべるに値する表情をつくるべきことが起こったというのに、そのことを祝う顔もちあわせていない。一種のしるしとして、彼は古代ローマの性生活用の顔を浮かべた」(p. 250)にいたるまで、数えたところ、ディクソンは10以上の「顔」をもつ。『急いで下りろ』のチャールズ・ラムリーは、オックスフォード大学史学科卒業後、窓ふき、大型運搬車の運転手、麻薬の密輸運搬人、ナイトクラブの用心棒、病院の雑役夫、お抱

え運転手を経て、最終的に、ラジオの喜劇番組の脚本書きという職に就くまで、職を転々とする。二人の主人公の登場は、モダニズムの統一的な価値や規範に対する批判であり、「何でもあり」の時代の到来を告げるものであった。

その構成から、用いられている手法、個々の描写にいたるまで、『ラッキー・ジム』においては、読者を楽しませる工夫がふんだんに施されている。しかも、そのような工夫がもつおもしろみは既成の価値観を批判するところから生じる。エイミスは主人公の顔を七変化させるばかりでなく、文学上の技法も巧みに使いこなす。1952年12月9日、彼は彼にとって必須の本の一覧が記載されている手紙をラーキンに宛てに送った<sup>(注38)</sup>。これはお気に入りの本とかこれまで読んだなかで最高の本とかを指すのではなく、作家となるために必要な本のことで、一覧にはジェイムズ・ジョイスが含まれている。その意味するところは、エイミスはモダニズムのエリート主義を嫌ったにもかかわらず、ジョイスの手法を学んだということである。『ラッキー・ジム』や第二作目の『あの不安定な心持ち』(*That Uncertain Feeling*)は、不真面目な効果をあげるため、つまり、描写をおもしろおかしくするために意識の流れの手法を拝借する。例として、『あの不安定な心持ち』の一節を引用したい。図書館員を務めている主人公ルイスは、古代ウェールズ衣装に関する本のことで図書館を訪ねたエリザベスに興味をもつが、彼女が彼の妻ジーンと同級生であったこと、彼女が玉の輿にのったことを知る。引用は彼女の屋敷で催されたパーティーに夫婦で招かれた場面である。

“It may just be that you look very young. You do, you know. I think it must be something to do with the way your hair grows up away from your forehead like that.”

I’ve several times been told something like this, occasionally,

as earlier that evening, by Jean. I've also been told, not by Jean, that I have a look of 'innocence' to complement the one of youth. With both these valuable commodities, I felt, I'd recently been undergoing some deterioration of stock. Well, it was nice to be told again so soon that one of them, at least, retained some worth. Yes, and this would be a good time, I decided, to try out a new smile, featuring the lower lip and nostrils, which I'd been practicing that week. Trying it out, I said: "Oh, you mustn't talk like that, you know, you make me feel such an infant."

It seemed to work all right: she leant a little further forward, and this time I did just peep down the front of her dress. What, I asked myself, could be the point in not? It looked very nice down there. She said, lifting her chin: "I certainly wouldn't want to do a thing like that. But then you're not an infant, are you, John?" (p. 46)

会話の部分を除いて、他の箇所はすべてルイスの意識の流れになっている。ジョイスの真面目な芸術家の意識にくらべると、エイミスのそれは等身大の普通の人のもので、しかもおもしろおかしい。モダニズムの手法を虚仮こけにしているとしか思えない。また、同じ一覧にはアーサー・ハッチングズの『モーツァルトのピアノ協奏曲の手引き』が記載されている。これはディクソンの「糞いまいましいモーツァルト (filthy Mozart)」(p. 63) という言葉と矛盾する。エイミスはあえて読者あるいは世間を挑発するのである。モーツァルトの音楽そのものはよいかもしれない。しかし、彼の音楽を語る人、演奏する人が一たとえば、ウィルシーよくないかもしれない。同様に、文化そのものはよい、しかし、文化を語る人は一たとえば、ディクソンの大学の学長

—よくないかもしれない。

『怒りをこめてふりかえれ』の批評として、ケネス・タイナンが初演を見て、『オブザーバー』紙に掲載した論評は今も輝いている。「その主人公は、菓子屋の店を開いている地方大卒であるが、脚本のなかですでに「横柄な若造」と総括され、なぜそう表現されているのか理解するのは難しいことではない。その内省的性向やら、野卑なパロディの才やら、ストレートに罵倒する曇りなさやら、「欺瞞」にたいする軽蔑やら、独白に駆られたい誘惑に抵抗できない傾向やら、そして時代がかみあっていないことを絶望的に確信していることやらで、ジミー・ポーターは、デンマーク王子ハムレット以後、われわれの文学における最も完璧な若造である。」筆者はタイナンの考えに大方賛成であるが、二点、補足がある。一つ目は、なぜ大卒であるのに菓子屋を商っているのか、タイナン同様初演を見たワースリの疑問「菓子屋は出来損ないのインテリが選んだにしては変な職業ではないか」<sup>(注39)</sup>にかかわる。「窓ふきだって。思うに、君の提案の示唆するところは、君が受けた教育のせいで、君は一般的には行うに値すると考えられている仕事をするのに不向きな人間になってしまったということだ。そして、職人になったという愚にもつかない話をしにここにやってきて、ここの教育をなじろうとしている。」(p. 36)『急いで下りろ』のチャールズ・ラムリーは、オックスフォード大学史学科卒業後、自分の「養育はもっと幸運な時代の要請にあったもので、それが1950年代のジャングルに放り込まれてしまった。」(p. 25)と考えている。それゆえ、普通の大卒の進路を放棄し、まず、窓ふきになる。窓掃除の注文を取るため母校を訪ね、その際の校長の言葉が上記引用の箇所である。そう、ジミー・ポーターはチャールズ・ラムリーの分身なのだ。この点、コリン・ウィルソンが「ウェインの小説は多くの点で『怒りをこめてふりかえれ』を先取りしている」<sup>(注40)</sup>というのは正し

い。ただし、ラムリーは、窓ふきを皮切りに様々な職を経て、最終的に、ラジオの喜劇番組の脚本書きとなり、「彼自身と社会との間の追いつ追われつの戦闘は引き分けに終わった。」(p. 250) それに対し、「ジャーナリズム、広告、真空掃除機などいろいろ試してはみたが」(p. 52)、ジミーは何も変わらない。両者の相違はどこに由来するのであるのか。

タイナンは、「ジミーの怒りは妥当なのか、なぜ彼は何もしないのか」は当座の問題ではないというが、問題にせざるを得ない。これが二つ目の補足である。メアリー・マッカーシーはオズボーンのよき理解者であり、『怒りをこめてふりかえれ』の中ではなにも変わらない点を指摘し、変わらないことの意味を鋭く分析している<sup>(注41)</sup>。まず、第1幕冒頭と第3幕冒頭とで、女は一妻アリソンから愛人ヘレナへと変わりはするが—アイロンをかけている。つまり、人は変わっても、状況は同じである。ジミー・ポーターは新聞を放り出して、「何でおれは毎日曜こんなことをしなきゃいけないんだ」と叫ぶ。「書評でさえ先週のとっくにみえる。違う本なのに同じ書評だ」と。変わらないことにジミーの怒りは爆発する。怒りの具体的な対象はアリソンであるが、観客はなぜジミーがあれほど彼女につらく当たるのか理解できない。理解するためには『怒りをこめてふりかえれ』と『ハムレット』との共通性を抽出することが必要である。マッカーシーはジミー・ポーターとハムレット、クリフとホレイシオ、アリソンとオフィーリア、アリソンの母親とポロニアス、アリソンの兄ナイジェルとレアテーズとの間に照応を見出すのである。すると、人物関係がきれいに見えてくる。たとえば、ハムレットはオフィーリアに暴言を吐くが、それは彼女が父ポロニアスの命をうけてハムレットの行動を探るからであり、ポロニアスはハムレットの父親殺しの下手人、現国王の叔父の側近だからである。ジミーから見れば、母親とこっそり手紙のやり取りをするアリソンはオフィーリアと同類である。つまり、最も信頼さるべき妻が



夫を裏切っていることになる。アリソンが妊娠して実家に帰る際、彼女にとって代わるヘレナは彼女に「あなたは彼に言わなければいけないわ。世間並みになることを学ぶか、あるいは……」(p.37)と助言する。ジミーにとって世間並みになることは現状を肯定することであり、それは絶対にできないことであるのに。マッカーシーもタイナンも知らなかったことであるが、二つの芝居を結びつける証拠がある。「オズボーンは常時読み込んで手あかでよごれた舞台用の『ハムレット』の脚本をお守りのように身につけていた。その脚本を見ると、彼はハムレットの台詞を除いてほかの台詞すべてに線を引いて消してあり、独白部分だけが独立した形になっていた。」<sup>(注42)</sup>つまり、『怒りをこめてふりかえれ』は『ハムレット』の独白部分だけを残して、時代を現代に移し替えた作品なのである。

怒りの原因はなににも変わらないことにある。それでは、何がなににも変わらないというのであろうか。イギリスそのものである。1962年、トルーマン大統領のもとで国務長官を務めたディーン・アチソンは「イギリスは帝国を失い、いまだ役割を見つけていない」<sup>(注43)</sup>と耳の痛いことをいってのけた。戦後のイギリス文化の特性をあげれば、逃避的な内向性、懐古趣味、文化的阻害、中産階級の体制遵奉主義、反工業技術的なロマン主義、島国根性である。イギリス国内にいと、人々は虚脱状態に陥り、それらの特性に侵されていることに気がつかない。それゆえ、友人のクリフがジミーに黙れと言いつけ、妻のアリソンが家庭内の小さな平穏を望むにもかかわらず、ジミーは言いがかりをいい続ける。なぜなら、さまざまなイデオロギー装置である「新聞・雑誌、聖職者、政党、BBCによって放出されたガスがイギリス中に蔓延し、その結果、三人が死に至る昏睡状態の影響下にあるかのように、彼は彼女を覚醒させておこうと、自分自身と友人とを覚醒させておこうと懸命に闘っている」<sup>(注44)</sup>からだ。ひるがえって、強烈なイギリスの現状にたいする批判があるにもかかわらず、ジミーの「おれたち世代

の人間は立派な大義のために死ぬことはできないと思う。・・・もはや立派な、素晴らしい大義なんて残っていない」(p.68)という台詞から、彼は過去の価値観にとらわれていることがわかる。この傾向は第二作目の『エンターテイナー』においても顕著で、主人公のアーチャー・ライスは閉場寸前のミュージック・ホールの喜劇役者であり、彼の没落はミュージック・ホールの凋落と大英帝国の衰退と三重映しになっている。彼は弁護士の実弟から親類の住むカナダへの移住を勧められる。しかし、カナダか監獄かの選択を迫られると、イギリスに留まって監獄に行くことを選び、テレビとシボレーベルエールの新車を備えた親類のもとに行くことを拒否する。また、『怒りをこめてふりかえれ』に戻ると、幼馴染のヒューが「俺たちにとってイギリスはもうお終いで、・・・唯一の希望は脱出することだ」と誘ったにもかかわらず、ジミーはイギリスにとどまることを選択する。一方、ヒューは「新しい黄金時代をみつけに出発する。」(p. 36) オズボーンの手書きの草稿『怒りをこめてふりかえれ』には、題名の候補が七つ書いてあり、最後の「怒りをこめてふりかえれ」以外は線で消されてある<sup>(注45)</sup>。

FASREWELL TO ANGER  
 ANGRY MAN  
 MAN IN RAGE  
 BARGAIN FROM STRENGTH  
 CLOSE THE CAGE BEHIND YOU  
 MY BLOOD IS A MILE HIGH  
 LOOK BACK IN ANGER

消された候補を見ると、「怒り」は共通しているので、差異は「ふりかえれ」にあることがわかる。ふりかえることに未来の入る余地はなく、その対象は過去か現在しかありえない。ジミーは現在に対する不満と過去に対する渴望にとらわれている。それゆえ、ラムレーやディクソンのように、「一人十色」的な人間になれない。それもジミーの

いら立ちの一因であろう。

ジョン・ブレインの『頂上の部屋』は、主人公の上昇志向とあいまって、消費社会を強く意識した作品である。物語は、イギリスの田舎町ダフトンの公務員をしていたジョゼフ・ランプトンが転勤し、ウォーリ市役所の上級会計監査係として赴任する場面で始まる。ダフトンは労働者の世界であり、下宿していたエミリー叔母の言葉、室内用の化粧着は「浪費であるばかりでなく、怠惰と退廃を示す制服である」(p. 13) が示すように、贅沢とは無縁の社会である。一方、ウォーリは、新しい下宿先のトンプソン夫妻宅が示唆するように、「女性雑誌からそのままとってきた優美な生活」(p. 12) をおくる中産階級の世界、ゆたかな世界である。この小説にはランプトンの欲望の対象である女性と商品がちりばめられている。「しかしスーザンの姿をみとめるやいなや、周りのことを気にかけなくなった。彼女はタフタの黒いスカートとイギリス刺繍の白いブラウスを身につけていた。彼女のせいで、他の若い女はみな使い古し、棚ざらしに見えた。資本主義体制を正当化する必要性があるとしたなら、わたしが思うに、証はここにある—その種のものとしては完璧な人間、納屋の前庭にたむろする家禽のなかの不死鳥。」(pp.127-28)、あるいは「わたしは・・・深紅のドレスを着たスーザンを脇に、その姿を見たら、男という男は彼女にたいする欲情にさいなまれ、わたしを嫉妬して殺してやりたい気分になったであろうが、ライリー社製の新車に乗り・・・」(p. 216) といったような、雑誌の豪華な広告写真を思わせる描写がいたるところで見られる。ブレインは小説を消費雑誌の感覚で描いた。「カフェの反対側の弁護士事務所の脇に、車台の低い、オートバイ用の泥よけのついた緑色のアストン・マーチンのツードアセダンを駐車してあった。その車はイギリスの優秀なスポーツカーがもつ堅牢にして機能的な洗練を備えていた。それは広告文案家の言葉を使わないと伝えるのが難しい

品質であった」(p. 28)とあるように、広告文案家の表現を意識している。この作品はランプトンの回想という形で語られ、たとえば、「すでに配給制の時代のことを思い出すのは難しい。しかし、ひとつのことだけは確かだ。人はいつも餓えていた」(p.129)からもわかるように、舞台は1950年代後半ではなく、戦後も耐乏生活を余儀なくされた40年代後半であるといわれる。しかし、そこにはあきらかに執筆の50年代一アメリカは新しい自動車に対する需要をつくり出すために、毎年モデルチェンジを行い、技巧的で無用な変化を考案するなど、存在しない必要を育成する時代であった―が反映されている。

『オブザーバー』紙において、ジョン・ダヴァンポートは、ランプトンは「無情で、野心家で、セクシーなラッキー・ジムだ。……ジョーはエイミス氏の主人公と同種の世界に住んでいる。ラッキー・ジムはその人好きのよさで救われていた。ジョー・ランプトンはメダルの表側を表す。彼は野獣であり、その物語はげす野郎の自伝である。」

(注46) と評した。このランプトン像は一面的であるうえ、ブレインが労働者階級の人物を描く際の巧みさを無視している。また、メダルの裏側はラッキー・ジムではなく、第二作目『ヴォディ』の主人公ディック・コーヴァイであろう。舞台はダフトンに類似した田舎町である。題名のヴォディとは、幼いころ、ディックが友人とともに考えだした想像上の小悪鬼たちで、ひとりのみだらな老婆に率いられ、善人が苦しみ、邪悪で残忍な人間が栄えるよう画する。軍を除隊したディックは、父が小売店を経営する故郷の小さな町に帰り、結婚するまでのつかの間の独身生活を謳歌している。美しい恋人もいる。しかし、母の死を契機に、運命は暗転、ディックは結核を患い、恋人は去る。父の店は再開発区域から外れ、客足は遠のいて行く。結核療養所のベッドでディックはひたすら死を待っている。しかし、看護婦イーヴリンを知り、彼女を獲得することは難しいと自分に言い聞かせつつ、生きることに賭ける。案の定、同僚の看護婦がイーヴリンに言った言葉、

結核患者と結婚して、「一生看護婦でいたい。無給の看護婦で」(p. 214) が重く、結局、彼女は医師のハリーを選択し、中産階級の世界に入っていく。現在、ディックは老いた父親の面倒をみている。とはいえ、ヴォディとの戦いを放棄したわけではない。苦痛を和らげるためモルヒネをうたれた母は人生の敗残者という表情を浮かべていたが、暖炉の前に座る父に同じ表情を見てとり、彼は「女々しい老いぼれめ、俺たちはそんなに簡単に諦めるのか」(p. 277) と叱咤する。『頂上の部屋』においては周辺に追いやられていた労働者の世界が前景にでてくるのである。

出版当時、『ヴォディ』は高い評価を受けなかった。その点でも第一作目とは対照的である。しかし、この作品には労働階級の生活と考え方がよく描かれている。第二次大戦中、ディックはビルマで戦ったが、父にいわせると、それは戦争のうちに入らないという。「6000 人、ソナムでは 1 日で 6000 人を連中は殺したんだ。連中はわしらに前進を命じたんだ、ディック、連中は銃と鉄条網に向かって前進を命じたんだ。わしらはそんなことしなかっただろう、ディック、しかし、わしらはみんな酔っぱらっていた……。」さらに言葉を続けて、「シルブリッジで戦勝パレードがあった。議員とか牧師とかの豚どもが自由や正義や崇高な犠牲について話していた。……糞つたれの政府と糞つたれの議員だ。連中はみんな自分のことしか考えていないんだ、ディック、連中はみんな自分のことしか考えていない。連中はお前をやっつけるぞ、ディック、連中はお前を殺すか盗むかその両方だ。糞いまいましいことに、お前にはどう仕様もないんだ。」(pp. 276-77) と叫ぶ。これはもうアラン・シリトーの世界である。

シリトーは、「これまでイングランドで、映画、ラジオ、テレビ、書物などに描かれてきた労働者は、犯罪者か、召使人か、でなければおかしい連中だった。……彼らは深みのない人間だったので、小説の中でも重さを欠いていた。だが、明らかに彼らも自分のことや生活

をほかの人間と同じように、書物のなかで正確に描かれてもよいはずである。」<sup>(注47)</sup>と考えて、処女作『土曜の夜と日曜の朝』を執筆した。これは腕のよい、職人気質の旋盤工アーサー・シートンという破天荒な労働者階級出身の若者を主人公とした画期的な小説である。しかし、彼はイギリス文学の周辺に押しやられてしまった観がある。なぜであろうか。反乱を教唆し、脱走兵に同情し、「世間が俺を締め上げようとしているんだから、俺が世間に同じことをしても不思議はない」(p. 203)と、反社会性を露骨に示す作品は許容されなかったなど(映画化された際、そのような場面はカットされた)、いろいろ考える。しかし、最大の理由は、ディックの父が驚くべき洞察力を示して、自由や正義や崇高な犠牲は糞くらえ、つまり、それらに絶対的な価値はないと叫んだように、ゆたかな社会の到来とともに労働者階級も絶対的な価値のひとつではなくなってしまったからではないだろうか。「こいつらにはテレビ、暮らしに困らないだけのもの、公営住宅、ビールそして玉突きがある一車を持っている奴もいるくらいだ。われわれがこいつらを幸せにしてあげたのだ」(p. 203)と書いてあることが示すとおり、たとえゆたかさが当局の餌であることを承知していたとしても、ゆたかさは作品に浸透している。アーサー・シートンは「不自由しない14ポンドの賃金」(p. 32)を稼いでいる。『長距離ランナーの孤独』には、「テレビの広告を見ると、商店のショーウィンドーを見たとき俺たちが夢見たのよりはるかにたくさんのが世の中にあることを教えてくれる。・・・そして、テレビはそんな品物を俺たちが思っているより20倍もすばらしく見せるんだ。」(p.21)という箇所がある。さらに付け加えるなら、『怒りをこめてふりかえれ』を見て、劇作家を志したウェスカーの処女作『大麦入りのチキンスープ』の最後に近い箇所以下に以下の場面がある。サラは息子のロニーに語る。

And he calls me a pathological case! Pop! Pop, pop, pop, pop

- shmop! You think it doesn't hurt me - the news about Hungary? You think I know what happened and what didn't happen? Do any of us know? Who do I know who to trust now - God, who are our friends now? But all my life I've fought. With your father and the rotten system that couldn't help him. All my life I worked with a party that meant glory and freedom and brotherhood. You want me to give it up now? You want me to move to Hendon and forget who I am? If the electrician who comes to mend my fuse blows it instead, so should I stop having electricity? I should stop having electricity? I should cut off my light? Socialism is my life. A man can be beautiful. I hate ugly people - I can't bear meanness and fighting and jealousy - I've got to have light. I'm a simple person, Ronnie, and I've got to have light and love. (p. 76)

この場面は劇全体のハイライトであり、脚本の前書きにある、なぜそしてどのようにしてウェスカーがこの劇を書くにいたったかの語る文章から、現実にあった母との口論が契機となったことがわかる。現実の母の言葉も劇中の母の言葉も感動的である。しかし、おそらく息子には母のように社会主義が絶対的な価値をもつものとは考えられない。彼の頭のなかでは様々な価値観が「小さな物語」となってせめぎ合い、「たくさんの小さな泡がはじけているのだ。」(p. 76)

コリン・ウィルソンは文字通りの<sup>アウトサイダー</sup>「部外者」である。『アウトサイダー』は出版直後非常に高い評価を得たが、その後、読書ノートの寄せ集めであると酷評された。しかし、生きることの意義を問う啓蒙の書として、『アウトサイダー』はおもしろく読める。エイミス、オズボーン、ブレインが消費社会を体現するような私生活を送ったのにたいし、

ウィルソンはコーンウォールに隠遁し、文筆生活を送った。彼は「概して文明は過剰が問題である。わたしは過剰を求めない。一方、わたしは余暇と自由をととても強く望む」(p. 250) を実践した。

[注]

この論文で取り上げた作家の作品からの引用はすべて（ ）内のページ数で示した。用いた版は以下の通りである。

Kingsley Amis, *Lucky Jim* (1954; London: Penguin Classics, 2000).

----, *That Uncertain Feeling* (1955; London: Four Square Books, 1960).

John Braine, *Room at the Top* (1957; London: Arrow Books, 2000).

----, *The Vodi*, (Trowbridge & London: Eyre & Spottiswoode, 1959).

John Osborne, *Look Back in Anger* (London: Evans Brothers, 1957).

----, *The Entertainer* (1957; London: Faber & Faber, 1961).

Alan Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning* (1958; London: Harper Perennial Modern Classics, 2006)

----, *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1959; London: Harper Perennial Modern Classics, 2007).

John Wain, *Hurry On Down* (1953; Harmondsworth: Penguin Books, 1971).

Arnold Wesker, *Plays: 1 The Wesker Trilogy: Chicken Soup with Barley, Roots, I'm Talking About Jerusalem* (1959, 1959, 1960; London: Methuen, 2001).

Colin Wilson, *The Outsider* (1956; London: Phoenix, 2001).

1. Cyril Connolly, *Sunday Times*, May 27, 1956.
2. Kenneth Tynan, *Observer*, May 13, 1956. *John Osborne, Look Back in Anger: A Casebook*, ed. John Russell Taylor (London: Macmillan, 1968), p.



50 に転載。

3. Harry Ritchie, *Success Stories: Literature and the Media in England, 1950-1959* (London: Faber & Faber, 1988), p. 188.
4. Robert Hewison, *In Anger: Culture in the Cold War 1945-60* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1981), p. 141, Foreword.
5. Harry Ritchie, *Success Stories*, pp. 47, 206-7.
6. Humphrey Carpenter, *The Angry Young Men: A Literary Comedy of the 1950s* (London: Faber & Faber, 2002), p. 208.
7. Colin Wilson, *The Angry Years: The Rise and Fall of the Angry Young Men*, (London: Robson Books, 2007), p. xv, xx.
8. Peter Lewis, *The Fifties* (London: Heinemann, 1978), p. 7.
9. J. K. ガルブレイス 『ゆたかな社会』 鈴木哲太郎訳 岩波書店 2006 年 p.166. なお、原著の出版は 1958 年。
10. *The Japan Times*, October 1, 2007.
11. *New York Times*, October 6, 1957. マシュー・ブレジンスキー『レッドムーンショック：スプートニクと宇宙時代のはじまり』野中香方子訳（日本放送出版協会 2009 年）p. 304, 264. なお、William E. Burrows, *This New Ocean: The Story of the First Space Age* (1998; New York: The Modern Library, 1999) は、著者にリアルタイムの経験があるうえ、アメリカ側の開発もふくめ、ひろく宇宙開発の歴史を語り、参考になる。
12. アーサー・C・クラーク『天の向こう側』山高昭訳 ハヤカワ文庫 2007 年 原作 *The Other Side of the Sky* は 1958 年の出版。
13. スーザン・ソントグ『反解釈』ちくま学芸文庫 1996 年 p. 472. ただし、ソントグはこの時点でモダンとポストモダンを区別していない。
14. マーシャル・マクルーハン『メディア論：人間の拡張の諸相』栗原裕、河本伸聖訳 みすず書房 1987 年 p. 3, 9.
15. マクルーハン『メディア論』p. 5.
16. クラーク『天の向こう側』pp. 87-88.
17. Dwight MacDonald, "A Theory of Mass Culture," in Bernard Rosenberg & David Manning White, ed. *Mass Culture: The Popular Arts in America* (1957; New York: The Free Press, 1964), pp. 66-67.
18. W. Beckerman, "The Economist as a Modern Missionary," *The Economic Journal*, March 1956, p. 112. ガルブレイス、『ゆたかな社会』p. 183. で引用。
19. ガルブレイス、『ゆたかな社会』の第 10 章「消費需要の至上性」pp. 183-197

参照。

20. デイヴィッド・ハルバースタム 『ザ・フィフティーズ：1950年代アメリカの光と影』 金子宣子訳 新潮 OH 文庫 2002年 第1部 p. 224.
21. G. D. N. Worswick & P. H. Ady, ed., *The British Economy in the Nineteen-Fifties* (Oxford: Clarendon Press, 1962), p. 536, 432.
22. Harry Ritchie, *Success Stories*, p. 4で引用。この有名なマクミランの宣言には典拠がある。2年前の1955年、アメリカ労働総同盟（AFL）・産業別組合会議（CIO）の議長であったジョージ・ミーニーはアメリカの労働者が「これほどいい暮らしをしたことはなかった」と高らかに宣言した。
23. エルネスト・マンデル『後期資本主義』 飯田裕康・的場昭弘訳 柘植書房 1980年 I, p. 138.
24. Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism," in *New Left Review*, Vol. 146 (1984), pp. 53-54.
25. 岡本裕一郎 『ポストモダンの思想的根拠：9・11と管理社会』 ナカニシヤ出版 2005年 p. 10を利用させていただいた。
26. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1986), p. vii.
27. Leslie Fiedler, "Cross the Border—Close the Gap," *The Collected Essays of Leslie Fiedler* (New York: Stein and Day, 1971) Volume II, p.461.
28. Leslie Fiedler, "Cross the Border—Close the Gap," pp. 466-67.
29. Kenneth Allsop, *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the 1950s* (London: Peter Owen, 1958), p. 36-7.
30. *The New Statesman and Nation*, June 26, 1954.
31. *The New Statesman and Nation*, April 14, 1956.
32. John Wain, *Sprightly Running: Part of an Autobiography* (London: Macmillan, 1962), pp. 168.
33. *The New Statesman and Nation*, July 25, 1953. ウェインと *First Reading* とのかかわりについては Robert Hewison, *In Anger*, pp.94-95 参照。
34. Zachary Leader, *The Life of Kingsley Amis* (New York: Pantheon Books, 2006), p. 271, 269. 1952年12月8日付のエイミスからラーキン宛の手紙。'An Interview with *Paris Review*', Philip Larkin, *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982* (London: Faber and Faber, 1983), p. 59.
35. *Sunday Times*, December 25, 1955. なお、当時の学生増については、

- Robert Hewison, *In Anger: Culture in the Cold War 1945-60*, p. 40 参照。
36. Philip Larkin, *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*, p. 59.
  37. 岡本裕一郎『ポストモダンの思想的根拠：9・11と管理社会』pp. 13-14.
  38. Zachary Leader, *The Life of Kingsley Amis*, pp.258-59.
  39. *The New Statesman and Nation*, May 19, 1956. John Osborne, *Look Back in Anger: A Casebook*, p. 53 に転載。
  40. Colin Wilson, *The Angry Years: the Rise and Fall of the Angry Young Men*, p. 43.
  41. Mary McCarthy, "A New Word," John Osborne, *Look Back in Anger : A Casebook*, pp. 150-60.
  42. John Heilpern, *John Osborne: The Many Lives of the Angry Young Man* (New York: Vintage Books, 2006), p. 171. なお、初演を見たT.C.ワースリは、『ニューステイツマン』誌の上記劇評欄において、「作者はヴォルバーハンプトン（この芝居の設定となっているイングランド中部地方の大都市）のハムレット用に独白を書き、事実上他の役者と動きの全てを捨ててしまった」と見抜いたかのような指摘をしている。John Osborne, *Look Back in Anger: A Casebook*, p. 51 に転載。
  43. Alistair Davies and Alan Sinfield, ed., *British Culture of the Postwar: an introduction to literature and society 1945-1999* (New York: Routledge, 2000), p. 2.
  44. Mary McCarthy, "A New Word," p. 152.
  45. John Heilpern, *John Osborne*, p. 163.
  46. *Observer*, May 17, 1957.
  47. アラン・シリトー『私はどのようにして作家となったか』 出口保夫訳 集英社 1978 年 p. 47.